

## ВВЕДЕНИЕ

**Д**анный учебник является продолжением учебника для 4-х и 5-х классов П. Сладкова. Это третий, заключительный выпуск. Как и в предыдущих выпусках, здесь излагается система развития музыкального слуха, в которую входят:

- а) методические указания;
- б) технические упражнения, формирующие учебный словарь посредством интонирования и слухового анализа;
- в) примеры для сольфеджирования;
- г) объем теоретического материала и план его освоения.

В учебнике нет примеров по музыкальному диктанту. Их без особого труда может подобрать педагог из существующих различных пособий по данному разделу сольфеджио. Нет в пособии и теоретических сведений, их легко можно получить, используя для этой цели любое руководство по элементарной теории музыки, в том числе и общеизвестное «Практическое руководство по музыкальной грамоте» Г. Фридкина<sup>1</sup>.

В предлагаемом учебнике план теоретического материала изложен в том объеме и в той последовательности, которые отвечают задачам и запросам профессиональной деятельности, поставленным в программах исполнительских классов. Глубина изучения теоретических тем и продолжительность их освоения всякий раз будут определяться уровнем знаний учащихся.

Музыкальная педагогика является частью общей педагогики. В связи с этим роль вербального словаря и сольфеджийного едина. Задача первого — способствовать формированию навыков грамотного чтения и письма, а второго — целенаправленно формировать навыки грамотного восприятия и интонирования музыки. Владение словарем литературного языка является необходимым для всех, его изучение, как и требования к знаниям сольфеджийного словаря музыкантами, распространяется на всех без исключения и не может служить привилегией лишь каких-то отдельных учебных

---

<sup>1</sup> Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. М.: Музыка, 1960.

заведений или избранных специальностей. В связи с этим существующая практика дифференцированного подхода к освоению сольфеджио, изначально запрограммированная разница в слуховой подготовке учащихся, оценивается нами как анахронизм. Слуховыми навыками в равной мере и хорошо обязаны владеть все без исключения музыканты. Поэтому объем требований по сольфеджио для освоения внутри ДМШ мыслится общим для всех специальностей, естественно, с учетом объективно существующих сугубо специфических особенностей, свойственных каждому профилю.

Предлагаемый курс сольфеджио рассчитан на 7 лет обучения. Вместе с тем он легко может быть переориентирован каждым педагогом и на учеников с пятилетним сроком обучения (народников, духовиков и контрабасистов).

Группу подготовительных упражнений, изложенную в начале учебника, педагог должен рационально использовать, органично сочетая упражнения с иными формами работы в процессе развития музыкального слуха учащихся.



## МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Основные методические принципы воспитания музыкального слуха в полном объеме были изложены в первом выпуске учебника, в разделе «Содержание курса сольфеджио». Во втором выпуске было обращено внимание лишь к узловым, наиболее важным инструктивным положениям. В данном выпуске отдельные установки, ранее высказанные, в силу своей особой важности, вновь излагаются, но тезисно.

*Технические упражнения.* Чисто механический перенос специфических элементов курса теории музыки в сольфеджио не только не оправдан, но порой вредит ему. Так, вполне приемлемые формы работы в учебном курсе теории музыки (построение не связанных между собой ладотональной общностью интервалов, аккордов) малоэффективны в курсе сольфеджио (пение и определение на слух изолированных «от лада» интервалов, аккордов).

В первом случае упражнения носят специфический характер, вызваны потребностями прикладной дисциплины (научить строить интервалы, аккорды) и с исполнительской практикой имеют опосредованные связи. Во втором случае упражнения находятся в противоречии с художественным творчеством, в котором нет «внеладовых» интервалов и аккордов. Другими словами говоря, в традиционном сольфеджио освоение звуковысотных элементов идет в противопоставлении функционального принципа структурному, хотя в исполнительской практике, в процессе восприятия и интонирования оба эти компонента находятся в органическом единстве.

Интонирование ступеней лада по указке педагога (имеется в виду широко употребительная в учебной практике система цифрового обозначения нот, когда педагог называет ступень, а учащиеся исполняют ее без перспективы дальнейшего движения) — явно несовершенное, нетворческое.

Следуя логическому рассуждению, модель сольфеджийного словаря, как и произведения, должна выражаться в нотной записи. Поэтому для его формирования в пособии составлены специальные «учебные» тексты. Произношение знаков альтерации в процессе исполнения интонационных упражнений признается нерациональным, поскольку создает дополнительные трудности, тем самым неоправданно усложняя названный процесс.

В упражнениях по объективным причинам тематические средства отсутствуют в той мере, в которой они имеют место в художественном творчестве. Жанр орфографического словаря в целом и, в частности, его отдельные слова с правилами, используемыми в учебных целях различных тренировочных упражнений, не представляют собой ни высокую поэзию, ни высокохудожественную прозу, а таят в себе лишь средство, потенциальную возможность для их создания. Аналогично и в музыке. Нельзя требовать от технических упражнений, в основе которых лежит учебный словарь, музыкальности в ее привычном понимании, ибо главным определяющим принципом упражнений служит не художественная сторона, а их дидактическая ценность.

Технические упражнения, являясь звеном в цепи способов формирования словаря сольфеджио, выполняют важную функцию в определении дальнейшего совершенствования музыкального слуха как внутри сольфеджио, так и за его пределами (в исполнительских и теоретических классах).

На начальной стадии работа по выполнению интонационных и слуховых упражнений, естественно, должна протекать в медленном темпе, при котором учащиеся в состоянии вести тщательное наблюдение за своей деятельностью. Метроритм, как и высотная сторона, должен вначале прорабатываться на слух, а затем осознанно. Быстрый темп является показателем сформировавшегося навыка, показателем высокой степени автоматизации действия.

Актуальным в сольфеджио считается принцип, который учитывает два подхода к развитию музыкального слуха. При усложнении ладовой стороны упрощается ритмическая и наоборот, а также постепенное одновременное усложнение двух названных компонентов.

*Сольфеджирование.* Материал, предназначенный для сольфеджирования, освобождается от приемов, не являющихся специальными для развития музыкального слуха. Это пение наизусть, с транспонированием, пропевание на уроке любого из двух голосов с одновременным исполнением на фортепиано недостающего. Все перечисленные приемы, не принося ничего принципиально нового в развитие слуха, создают дополнительные трудности сольфеджированию.

В процессе пения по нотам тактирования должны быть предельно простыми, выражаться только фиксацией начала каждой ритмической доли, например, направлением руки постоянно вниз, ибо «дирижерская сетка», традиционно используемая на уроках сольфеджио, отвлекает на себя много внимания, мешает пению (деятельность учащихся раздваивается: нужно и дирижерскую сетку соблюсти, не перепутать движения и верно спеть длительности звуков). Следует заметить, что схемы тактирования не методистами выработаны применительно к сольфеджио, с учетом специфики предмета, а заимствованы из дирижерской практики почти без изменений и упрощений.

Работа по сольфеджированию конкретизируется с разделением на два вида. Пение в отдельных случаях по слуху примеров, с произнесением в них нотных знаков, и истинное сольфеджирование, иначе пение по нотам, осуществляемое с предварительной подготовкой и без нее, т. е. с листа. Последние разновидности близки друг другу, ибо обе они изначально предполагают воспроизведение голосом незнакомого нотного текста лишь с той разницей, что допущенные неточности в первом случае устраняются посредством последующей дополнительной работой, которая не предусматривается в так называемом «пении с листа».

Знание словаря сольфеджио является основой формирования любого навыка, в том числе и чтения с листа. Вот почему предлагаемые традиционной методикой якобы

специальные средства для этой цели, по сути, ничем не отличаются, да и не могут принципиально отличаться от средств иных видов сольфеджирования. И здесь, и там все тот же набор приемов и способов, обеспечивающих выполнение соответствующих операций в процессе интонирования.

Вопрос о скорейшем введении в изучение всех употребительных тональностей имеет существенное значение для воспитания музыкального слуха. Интонирующий должен каждую зрительно воспринятую ноту мгновенно соотнести с ее ладовой функцией (как ступенью тональности). В этой связи традиционное изучение тональностей по степени возрастания ключевых знаков (наиболее распространенный способ: до мажор, ее параллельная тональность и далее аналогично по квинтовому кругу) следует признать неудовлетворительным, ибо на начальном, довольно трудном этапе воспитания слуха, каждая вводимая в изучение тональность вносит новые сложности функционального порядка (новая тональность — другие функциональные значения нот).

Предлагается более эффективное освоение тональностей своеобразными группами, в каждую из которых входят одноименные и тональности, лежащие хроматическим полутоном выше и ниже их. Достоинство данного метода состоит в том, что тональности целой группы имеют одну функционально-ступеневую шкалу. Учащиеся не всегда помнят ключевые знаки, однако это им не мешает зрительно свободно ориентироваться, ибо каждый звук оценивается при восприятии и воспроизведении не по абсолютной высоте, а по функциональной роли, которую он выполняет в музыкальном примере.

Фольклорный материал для сольфеджирования заимствовался из самых различных источников. Чаще это мелодии для голоса, которые не всегда сопровождалась наименованиями. Поэтому для достижения единства в обозначении каждый пример был отмечен лишь его национальной принадлежностью.

*Диктант.* Как показывает педагогическая практика, письменный диктант оказался недостаточно подготовленной формой работы на занятиях сольфеджио. Отсутствие четкой системы слуховых упражнений вынуждает авторов, обращающихся к методике музыкального диктанта, прибегать к поиску всевозможных подготовительных приемов, как правило широко известных. Показательно в этом отношении «Методическое пособие по музыкальному диктанту» под редакцией Л. Фокиной<sup>2</sup>. По заключению самих авторов, в работе использованы основные положения А. Л. Островского и Е. В. Давыдовой, дополненные частичными указаниями. Создатели пособия предлагают каждое новое интонационное образование вначале проработать в устных упражнениях (интонационных и слуховых), а затем уже перейти к освоению его в диктантах.

Запись диктанта — это материализация услышанного, процесс которого всецело зависит от подготовленности учащегося, от особенности его слуха, памяти, мышления, с одной стороны, и от конкретного материала диктата (который может потребовать от пишущего проставления различных слуховых акцентов) — с другой. В одних случаях при записи двухголосия учащиеся выделяют слухом яркий верхний (иногда и нижний) голос, а гармоническую основу осознают позже. В других случаях может произойти обратное. Чаще же приходится наблюдать совмещение отмеченных приемов записи. В музыкальной педагогике существуют разные точки зрения на то, как следует записывать диктант: следом за проигрыванием, «стенографируя» и после про-

---

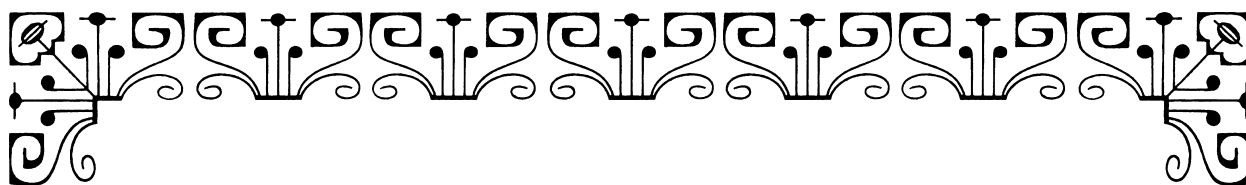
<sup>2</sup> Методическое пособие по музыкальному диктанту / Под общ. ред. Л. Фокиной. М.: Музыка, 1969.

игрывания, по памяти; фиксировать каждый голос гармонического двухголосия (опираясь на горизонтальное слышание) и записывать созвучия (опираясь на вертикальное слышание).

В действительности два выделенных практикой способа восприятия музыкального материала отражают, по существу, два момента функционирования музыкального слуха — анализа и синтеза элементов ладового языка в едином процессе образования слуховых представлений. Поэтому упомянутые два способа нужно понимать не в противопоставлении как взаимоисключающих, а в органическом единстве как взаимодополняющих, поскольку на деле (в зависимости от типа мышления) у одних учащихся преобладает первый из них, у других — второй, а у третьих оба они могут находиться в равновесии.

Как показывает педагогическая практика, ученики, не получив в курсе сольфеджио необходимого объема знаний, тщетно пытаются компенсировать данный пробел на уроках специальности и занятиях других дисциплин. Поэтому план первых лет освоения материала в учебнике достаточно емкий, но глубину его постижения ученики осуществляют не сразу, а постепенно, год за годом, совершенствуя свои навыки. В связи с этим в каждом очередном классе уделяется достаточно времени для закрепления пройденного материала. Многие из тем являются сквозными и проходят через весь курс обучения.

В заключение отметим, что развитие музыкального слуха в целом опирается на закономерность, в основе которой реализуется важное, с точки зрения психологии, единство анализа и синтеза и их поэтапности в процессе обучения. На исходном уровне предполагается слушание музыки и пения по слуху, что понимается как синтез; под анализом имеются в виду интонационные и слуховые упражнения, а под дальнейшим синтезом на более высоком уровне мыслится сольфеджирование (пение по нотам) и запись диктанта.



## ШЕСТОЙ КЛАСС

### ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

#### ОБЪЕМ ИНТОНАЦИОННО-АНАЛИТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЕГО ОСВОЕНИЯ

*Формирование словаря сольфеджио.* Закрепление пройденного материала. Ладовые структуры: натуральный мажор, гармонический мажор и три вида минора (натуральный, гармонический, мелодический), параллельно-переменный лад. Ладовые элементы: ступени во всех, обозначенных выше ладовых структурах. Мелодические и гармонические интервалы всех функций (в натуральном мажоре и гармоническом миноре). Все употребительные тональности.

*Развитие гармонического слуха:* воспитание чувства красочности созвучий; воспитание чувства функциональности созвучий.

*Аккорды:* трезвучия главных ступеней с обращениями и разрешениями (в натуральном мажоре и гармоническом миноре). Доминантовый септаккорд с обращениями и разрешениями (в натуральном мажоре и гармоническом миноре).

*Септаккорд VII ст. с обращениями и разрешениями* (в натуральном, гармоническом мажоре и гармоническом миноре).

*Одноименно-переменный лад* (мажоро-минорный и миноро-мажорный) — освоение в звукорядах. Освоение III ст. в попевках первого типа. Внутритональные и модуляционные альтерации и хроматизмы. Освоение в звукорядах и попевках.

*Метроритм.* Все пройденные размеры и ритмические группы. Новые размеры — 2/2, 3/2, 6/4.

*Сольфеджирование* одноголосных, двухголосных примеров и запись одноголосных, двухголосных диктантов — в течение года.

*Аналитические упражнения по пройденным темам.*

### ОБОБЩАЮЩИЙ РАЗДЕЛ

#### ОБЪЕМ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЕГО ОСВОЕНИЯ

*Закрепление пройденного материала.* Ладовые структуры: натуральный мажор, гармонический мажор и три вида минора (натуральный, гармонический, мелодический), параллельно-переменный лад. Ладовые элементы: ступени во всех, обозначенных выше ладовых структурах. Все употребительные тональности.

Изучение тональностей своеобразными группами, в каждую из которых входят одноименные тональности и тональности, лежащие хроматическим полутоном выше и ниже.

*Интервалы* (продолжение работы), функциональность интервалов. *Аккорд. Сочувшие. Гармония.* Трезвучия мажорные и минорные. Сектаккорды и квартсектаккорды. Интервальное строение мажорных и минорных трезвучий и их обращений — сектаккордов и квартсектаккордов. Трезвучия главных ступеней и их обращения с разрешениями в натуральном мажоре и гармоническом миноре.

Доминантовый септаккорд с обращениями и разрешениями в натуральном мажоре и гармоническом миноре. Интервальное строение доминантового септаккорда и его обращений.

*Новые размеры* — 2/2, 3/2, 6/4.

*Септаккорд VII ст. с обращениями и разрешениями в натуральном, гармоническом мажоре и гармоническом миноре. Интервальное строение данных аккордов.*

*Одноименно-переменный лад. Внутритональные и модуляционные альтерации и хроматизмы. Секвенции. Каденции. Транспозиция.*

## СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

### ФОРМИРОВАНИЕ СЛОВАРЯ СОЛЬФЕДЖИО

*Закрепление пройденного материала.* Как уже указывалось в предыдущем выпуске учебника, формирование практических слуховых навыков требует длительного времени. В связи с этим возникает необходимость строить занятия таким образом, чтобы параллельно освоению нового материала постоянно совершенствовались навыки по пройденным темам. В связи с этим в пособии используется группа технических упражнений из предыдущих выпусков. К техническим упражнениям нужно относиться предельно ответственно, а именно: одни из упражнений следует совершенствовать многократным их повторением, другие (усвоенные) — использовать в качестве своеобразного способа, «вхождения» в рабочее состояние.

Как уже отмечалось ранее, процесс чтения музыкального текста требует как минимум зрительные восприятия каждой ноты мгновенно соотнести с ее функцией, ступенью тональности. Иначе невозможно будет осознать, построить и объяснить более сложные ладовые элементы. Нельзя считать допустимым слабую ориентацию в ладотональностях, сковывающую свободу действий воспитанников ДМШ. Выучивание наизусть функционального значения каждой ступени тональности, как таблицы умножения в общеобразовательной школе, должно продолжаться и являться обязательным и привычным делом для всех без исключения учеников ДМШ.

### СТУПЕНИ ЛАДА. НАТУРАЛЬНЫЙ МАЖОР И ГАРМОНИЧЕСКИЙ МИНОР

Освоение ступеней в попевах второго типа (см. упражнения в Учебнике сольфеджио, вып. 2. 4–5 кл.).



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)